

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Maaïke Bleeker, Jon Foley Sherman, Eirini Nedelkopoulou (a cura di), *Performance and phenomenology. Traditions and transformations*, New York, Routledge, 2015, pp. 254

È una sfida ai limiti del paradosso quella che si pongono gli autori della raccolta di saggi dal titolo *Performance and phenomenology. Traditions and transformations*: interrogare il campo dell'esperienza attraverso la "percezione dell'assenza" – "the absence of memory, habit, of ourselves or our sense of ourselves, even the absence of life" (Bleeker *et al.*: 16).

L'incontro con l'assenza è costitutivo delle arti performative che, nel mettere in scena la perdita di centralità del soggetto percipiente attraverso continue riconfigurazioni delle modalità di relazionarsi al mondo, "catch experience in the act of making the world available" (Bleeker *et al.*: 6) riproducendo e attualizzando l'operare dell'analisi fenomenologica. Questa è la prospettiva retrostante la serie di contributi che compongono il libro in esame, che ha inizio con il saggio *The stage struck out of the world. Theatricality and Husserl's phenomenology of theatre, 1905-1918*, in cui Pannill Camp illustra il contributo che gli scritti husserliani sul teatro diedero sia all'elaborazione di nozioni cruciali della fenomenologia sia a un'indagine fenomenologica delle arti performative.

La riflessione sul teatro consente a Husserl, per esempio, di mettere a fuoco la nozione di immaginazione: il teatro rientra in quelle esperienze artistiche che fanno leva sulla "fantasia percettiva", la peculiare coscienza degli oggetti presentati "come se" fossero attuali a partire da oggetti e persone presenti fisicamente. Da un lato ciò che è sulla scena informa un'esperienza percettiva analoga a quella riguardante oggetti e persone "attuali", dall'altro lato "theatre presents an unusually attenuated version of the spatial and other perceptual disharmonies that cleave artistic images from the sphere of actuality" (Bleeker *et al.*: 27), poiché quello che si trova sulla scena costitui-

scie il supporto fisico di situazioni e personaggi non attualmente presenti. Ne consegue che la percezione delle persone e degli oggetti sulla scena è la “percezione dell’assenza” che consente di cogliere l’“offrirsi” del mondo a una coscienza differente da quella della realtà, la “coscienza immagine”, o “coscienza estetica” che richiede la sospensione della tendenza a interrogarsi sull’esistenza delle apparenze esperite.

Tale sospensione è in forte assonanza con la riduzione fenomenologica (o *epoché*). L’*epoché* può essere concepita come il passaggio dall’esperienza attuale alla fantasia percettiva, tale per cui “the reality changes into reality-as-if for us, changes into ‘play’; the objects turn into aesthetic semblance: into mere – though perceptual – phantasy objects” (Bleeker *et al.*: 27) Husserl riconosce pertanto l’elevata funzione euristica della *performance* teatrale. Fenomenologia e *performance* sono dunque inestricabilmente intrecciate, e si illuminano reciprocamente.

Questa è la medesima tesi soggiacente al contributo di Maaïke Bleeker, *Movement as lived abstraction. The logic of the cut* che enuclea il nesso tra *performance* e fenomenologia riproponendo l’identificazione, effettuata da Alexander Whitley, tra il coreografo e il fenomenologo. Ad avviso di Bleeker il coreografo è un fenomenologo nella misura in cui l’introduzione di *media* tecnologici nei processi artistici ha modificato profondamente il modo stesso di percepire ciò che viene rappresentato. Il passaggio da una modalità percettiva “lineare” a una modalità percettiva più poliedrica, basata sulla “logica del taglio”, dissolve il confine tra il ruolo del fenomenologo e quello del coreografo: questi garantisce allo spettatore l’accesso allo schiudersi del movimento rendendolo testimone e co-autore del suo nascente configurarsi. La “logica del taglio” non si ferma all’operazione di “montaggio” del regista o del coreografo, ma viene proseguita dal fruitore che, nel cogliere i “tagli” effettuati dall’autore dell’opera, “percepisce l’assenza” di continuità tra ciò che esperisce, ed è immediatamente stimolato a comporla autonomamente.

A rendere peculiare l’analisi del reciproco trasformarsi della *performance* e della fenomenologia è il fatto che spesso gli autori dei saggi sono essi stessi *performers*, testimoniando che la pratica fenomenologica costituisce una parte integrante del processo artistico di cui questi scritti restituiscono con vividezza gli accenti. Acquisiscono pertanto centralità gli appunti dei coreografi e dei registi, in cui si cattura il processo creativo nell’atto stesso del suo configurarsi e che ri-

velano come quest'ultimo può sorgere solo da un intreccio di linguaggi artistici. In questo caso la "percezione dell'assenza" sembra venire dal carattere incompleto di tali schizzi che testimoniano la natura processuale e cangiante del processo in cui la creazione artistica si tramuta in fenomenologia.

Suzan Kozel in *Process phenomenologies* riporta sei "storie di appunti". Essi espongono il punto di vista delle figure che prendono parte al processo artistico-fenomenologico. In una forma molto simile a quella di un monologo teatrale, gli appunti presi dall'autrice sono emblematici del fatto che la *process phenomenology* emergente da queste storie mostra la fenomenologia "farsi" *performance*, divenire un processo che prende l'abbrivio da ciò che si esperisce sulla scena, come "way of 'letting breadth of thought' react with the 'intensity of sensitive experience'" (Bleeker *et al.*: 72), giungendo a sprigionare il potenziale euristico dell'intreccio tra il sensibile e il cognitivo.

La concezione di fenomenologia proposta da Kozel viene sviluppata ulteriormente dall'attore, insegnante di recitazione e accademico Phillip Zarrilli, che, in *The actor's work on attention, awareness, and active imagination. Between phenomenology, cognitive science, and practices of acting*, si propone di delineare una fenomenologia della recitazione a partire dall'esperienza dell'attore. Nel mettere in relazione la poetica di due attori e insegnanti di recitazione, il giapponese Zeami, attivo tra il Trecento e il Quattrocento, e il russo Konstantin Stanislavky di fine Ottocento, Zarrilli dà rilievo alla forza del legame tra recitazione e fenomenologia. Zeami e Stanislavsky, infatti, sostengono che l'attore debba sviluppare una coscienza "incarnata", ovvero una consapevolezza "percettiva" di sé e dell'ambiente circostante definita da Zeami lo stadio della "non mente". Si tratta della negazione del pensiero analitico-concettuale attraverso la valorizzazione di un'esperienza vissuta in cui corpo e mente si percepiscono uniti e in continuo adattamento reciproco con l'ambiente circostante.

La centralità della corporeità sperimentata nella recitazione viene tematizzata da Philippa Rothfield in *Playing the subject card. Strategies of the subjective* che sottolinea il dissolversi della soggettività durante le *performances*. Non appena si è sulla scena, infatti, essa svanisce, poiché il "gioco" della *performance* è il luogo della corporeità, ovvero dell'autodistruzione della soggettività abituale e dell'emergere di una più potente ed espressiva soggettività corporea. Il disorientamento a cui è soggetta la corporeità del *performer* può investire anche la sensibilità dello spettatore condizionando completamente la

rezezione della *performance*; questa è la tesi di Peta Tait che, in *Fleshing dead animals. Sensory body phenomenology in performance*, mostra i risvolti estetico-fenomenologici di *performances* che comprendono la presenza di animali morti sulla scena. I resti degli animali sulla scena, infatti, pur non essendo dotati di movimento, possono tuttavia essere ritenuti, in virtù del meccanismo performativo, dotati di vitalità.

Al contrario, il movimento può essere in grado di sottolineare la perdita di vitalità a cui porta la morte. Ne è un esempio lo spettacolo *Relic#5* di Nikki Heywood in cui l'attrice indossa soltanto una vecchia pelliccia e, quando, camminando carponi, le sue gambe a poco a poco fuoriescono dalla pelliccia, quest'ultima sembra "animarsi"; in tal caso il movimento, anziché conferire vitalità all'animale, "amplifies the deadness, the no-longer-living-ness, of the fur" (Bleeker *et al.*: 117). Da entrambe le rappresentazioni emerge pertanto con insistenza il ruolo della corporeità nel processo artistico portando fino alle estreme conseguenze la nozione di performatività nella sua valenza "trasformativa" del reale. La riflessione di Tait costituisce un'apertura al conferimento di una sorta di vitalità non solo a ciò che è privo di vita ma anche a tutti gli oggetti inanimati; sulla scorta della tesi merleau-pontyana secondo cui tra soggetto e oggetto vige un rapporto non gerarchico di scambi relazionali, Joslin McKinney, in *Vibrant materials. The agency of things in the context of scenography*, estende questa concezione agli oggetti di scena. L'idea di fondo è che questi svolgono un ruolo attivo nella *performance* poiché attirano su di sé lo sguardo dell'osservatore, uno sguardo "performativo" che, cogliendoli nel loro insieme, riconosce e attualizza la loro capacità di "influenzarsi a vicenda". Fondamentale in tal senso diviene l'esperienza dell'autore come *performer* in *Beneath the forest floor*.

La performatività che informa il processo fruitivo costituisce un punto nevralgico del contributo di Jon Foley Sherman, che, in *Doing time with the Neo-Futurists*, riflette sulla capacità delle arti performative di disvelare la natura del nostro rapporto con il tempo. L'autore espone dunque lo spettacolo *Now I ask you* della compagnia newyorkese Neo-Futurist in cui, in seguito a uno dei tratti salienti (il suicidio della protagonista), una voce avvisa che per tre minuti il teatro rimarrà in silenzio e al buio; in questo modo il pubblico "partecipa" al passare del tempo divenendo esso stesso parte della *performance*.

Una trattazione singolare della dimensione relazionale del nostro "essere al mondo" emergente dall'incontro tra fenomenologia e *per-*

formance viene condotta da Erini Nedelkopoulou in *The in-common of phenomenology. Performing KMA's congregation. Congregation* è un'installazione collocata in luoghi pubblici, in cui per venticinque minuti vengono proiettate delle figure all'interno di uno spazio circolare sul pavimento; in seguito una termocamera cattura la presenza degli astanti e la rete a cui è connessa genera una serie di proiezioni luminose che collegano e separano tra loro le persone che, da spettatori, diventano parte attiva della *performance*.

Shirley Tate, nell'illustrare la storia di Mary e Jake, una donna britannica e un uomo proveniente dai Caraibi britannici, che si sposarono nel secondo dopoguerra e furono oggetto di ripudio da parte della famiglia di Mary e di discriminazione da parte della società, in *Transracial intimacy and "race performativity". Recognition and destabilizing the nation's racial contract*, si serve del nesso tra fenomenologia e performatività per dimostrare la capacità delle relazioni umane di esercitare un potere trasformativo a livello politico e sociale. Ad avviso dell'autrice l'intimità tra persone appartenenti a etnie diverse ha un potenziale trasformativo sufficiente per destabilizzare il paradigma razzista che informa il "contratto razziale" basato sulla contrapposizione tra bianchi e neri, il cosiddetto "schema razziale della pelle". A essere in gioco sono il concetto merleau-pontyano di schema corporeo e la nozione di percezione. L'intimità "transrazziale", che si fonda sul riconoscimento reciproco dell'uguaglianza dell'"altro", trasforma la realtà attraverso l'esibizione di un nuovo modo di "essere al mondo" e di generare nuove creazioni di senso, attività rispetto a cui la soggettività fittizia del contratto razziale non ha più alcuna prerogativa.

La performatività non riguarda solo l'etnia a cui si appartiene ma, come viene analizzato da Gayle Salamon in *Passing period. Gender, aggression, and the phenomenology of walking*, consiste anche nella messinscena del proprio genere che si manifesta nel modo di "abitare" e muovere il proprio corpo nel mondo esprimendo liberamente sé stessi. L'autrice prende in esame il processo che seguì l'uccisione di Leticia/Larry King, una ragazza per quanto riguarda il genere ma un ragazzo dal punto di vista sessuale, che venne uccisa all'età di quindici anni da un compagno di classe. A scuola, infatti, Leticia era oggetto di scherno per il suo modo di vestirsi, di parlare e soprattutto di camminare. Attraverso una "fenomenologia del camminare" Salamon dimostra che, camminando, mettiamo in scena il nostro modo di "abitare" il nostro corpo e di rapportarci al mondo con la peculiare efficacia dei

gesti inconsapevoli che, in quanto tali, rivelano noi stessi in modo inequivocabile.

Negli ultimi due saggi del volume la riflessione sull'influenza reciproca della *performance* e della fenomenologia, che ha dato sempre più rilievo alla dimensione relazionale e corporea attraverso la nozione di performatività, viene incrementata da un'indagine sulle *performances* che rendono protagonista la tecnologia sollecitando un'estensione e un potenziamento dell'esperienza sensibile-percettiva.

In *Doing phenomenology. The empathetic implications of crew's head-sap technology on "W" (Double U)*, Sigfrid Merx sonda l'efficacia del nesso tra tecnologia ed esperienza rivelando il contributo della tecnologia nella comprensione del meccanismo dell'empatia. Nella *performance "W" (Double U)* della compagnia teatrale belga CREW due partecipanti in posizioni geografiche differenti indossano dei particolari occhiali e una telecamera che riprende tutto ciò che avviene intorno alla persona che la "indossa" e che viene mostrato, tramite gli occhiali, all'altra persona. In questo modo i partecipanti non solo percepiscono visivamente il mondo "dalla prospettiva dell'altro", ma si "muovono" nel campo visivo dell'"altro". La tecnologia si rivela pertanto un modo di esperire l'empatia, intesa sia come capacità di percepire gli stati mentali dell'"altro" sia come abilità di simulazione della situazione dell'"altro". Ad avviso di Merx, la *performance "W" (Double U)* è un esperimento "performativo" poiché trasforma il modo di percepire il mondo aprendo a nuove creazioni di senso; il teatro diviene dunque un "laboratorio post-fenomenologico" poiché attraverso la tecnologia mette in atto una ricerca fenomenologica che sostituisce all'approccio descrittivo della fenomenologia tradizionale una strategia operativa pragmatico-sperimentale, definita da Merx "post-fenomenologia".

La nozione di "post-fenomenologia" pone le basi per la riflessione di Mark B.N. Hansen che, in *Performance as media affect. The phenomenology of human implication in Jordan Crandal's gatherings*, si interroga sulla possibilità offerta dalla tecnologia di riformulare gli assunti di un certo modo di concepire il corpo e il suo modo di relazionarsi al mondo. La riflessione prende le mosse dallo spettacolo *Gatherings* di John Crandell in cui la recitazione del protagonista è accompagnata da un "onnipresent technical system of surveillance and computational analytics that continuously feeds multiple flows of information into the present situation across diverse scales and domains" (Bleeker *et al.*: 223). *Gatherings* è esemplificativo dell'"en-

worldling”, di quel processo in cui il fluire di “informazioni”, tramite il quale i *media* tecnologici riconfigurano l’ambiente, travolge l’intenzionalità del soggetto e rende quest’ultimo il prodotto di tale fluire “trasformativo”.

Alla trasformazione del piano ontologico segue la rimodulazione della dimensione percettiva e cognitiva: il soggetto sviluppa, infatti, una “worldly sensibility”, la capacità di percepire il mondo attraverso il *medium* della tecnologia, che coincide con il sorgere di una nuova facoltà di attenzione, una forma di recettività sensibile a tutto ciò che dà notizia di sé solo in modo indiretto, “mediato”. Tale sensibilità è la via attraverso la quale sono possibili nuovi modi di conoscere, percepire e vivere in un mondo in cui l’esperienza non è altro che il risultato del reiterato manifestarsi di quella “percezione dell’assenza” (di contatto diretto con il mondo) che schiude a un nuovo modo di “abitare” il mondo.

Serena Massimo

Recensione

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828-1829)*, a cura di A.P. Olivier, A. Gethmann-Siefert, Monaco, Fink 2017, pp. 254

La casa editrice Fink di Monaco ha pubblicato recentemente, a cura di Alain Patrick Olivier e di Annemarie Gethmann-Siefert, la trascrizione di Adolf Heimann dell’ultimo corso di Estetica di Hegel a Berlino nell’inverno del 1828-29, che completa la documentazione delle singole fonti degli anni 1820-21, 1823 e 1826. La trascrizione di Heimann segna una nuova e importante stagione nel campo degli studi hegeliani sull’estetica, anche grazie alla pubblicazione del manoscritto francese delle lezioni di estetica, del corso tenuto da Hegel a Berlino nel 1822-23 proveniente dalla biblioteca di Victor Cousin, edito in lingua italiana per l’editore Einaudi da Dario Giugliano, che ha accompagnato il suo lavoro di traduzione con un importante saggio introduttivo (G.W.F. Hegel, *Estetica. Il manoscritto della “Bibliothèque Victor Cousin”*, a cura di D. Giugliano, Torino, Einaudi, 2017, pp. 122).

La novità concettuale del corso del 1828-29, come hanno già messo in rilievo gli studi di Annemarie Gethmann-Siefert (*Einführung in Hegels Ästhetik*, Monaco, Fink, 2005, pp. 46-73) e di Lu De Vos (*Die*

Bestimmung des Ideals. Vorbemerkungen zur Logik der Ästhetik, in *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, a cura di A. Gethmann-Siefert, L. De Vos, B. Collenberg-Plotnikov, Monaco, Fink, 2005, pp. 41-52), è l'esplicazione ultimativa della natura dell'Ideale (*Ideal*). Nel corso delle sue lezioni Hegel tenterà e si affaticherà nel definire in modo sempre più preciso la natura intermedia dell'Ideale, senza mai banalizzarlo e ridurlo a un puro modello etereo e atemporale. Nel suo primo corso berlinese del 1820-21, Hegel parla della realtà esteriore che è posseduta dall'Ideale, senza che questo comporti la perdita dell'Idealità. Per Hegel l'Ideale oscilla tra l'Idea pura e la realtà effettiva. Durante il corso del semestre estivo del 1823, Hegel ammette che non è affatto facile afferrare la sfuggente natura dell'Ideale, che, pur esteriorizzandosi concretamente, mantiene, al tempo stesso, la sua Idealità. Per Hegel comprendere l'Ideale significa cogliere essenzialmente il delicato equilibrio tra l'Idea e l'effettualità. L'Ideale non è l'Idea, e non viene neanche a coincidere pienamente con l'effettuale. Si comprende dunque che l'Ideale è un luogo intermedio, una sorta di intersezione tra l'Idea e la realtà effettuale. Sempre nel 1823 Hegel ammonisce dal pensare l'Ideale fuori dalle epoche storiche, ovvero fuori dai rapporti con il mondo e con la storia, che vuol dire cadere in una visione astratta e rarefatta, mitica ed extrastorica, propria dell'epoca moderna. L'Ideale dunque è sempre realizzato, è individualità inserita in un determinato ambiente storico, sociale e culturale, dunque connessa con le visioni del mondo e le conquiste culturali e spirituali dell'essere umano. Nel corso del 1826 Hegel chiarisce ancor più precisamente che l'Ideale è la trasposizione del *Begriff*, del Concetto e delle sue determinazioni nell'esistente, senza però tradire l'Idea. L'Ideale è esistenza dell'Idea, ma un'esistenza priva di tutte quelle incoerenze, come la malattia e la morte, che affliggono la realtà: l'esistente dunque è Ideale solo quando in esso non vi è nulla di più se non ciò che serve a rendere vivente l'Idea. Infine, con il corso del semestre invernale del 1828-29, il filosofo di Stoccarda illustra un'ultima caratteristica dell'Ideale: la capacità di innalzarsi oltre ogni determinazione e oltre ogni condizionamento senza mai perdersi nell'indistinzione. L'Ideale si mostra nell'infinita beatitudine e nella serenità imperturbata, che sono il tratto specifico che emerge con tutta la sua forza nell'arte classica con la bellezza statuaria, ma che Hegel ritrova anche nella moderna pittura del pittore spagnolo Murillo, il quale non rappresentava più soggetti divini, ma i poveri ragazzi mendicanti. Hegel offre così ai suoi uditori una preziosa

testimonianza dello sviluppo storico che accompagna l'Ideale. La serenità del volto è ciò che esprime l'ideale: infatti i giovani medicanti rappresentati da Murillo, ritratti in momenti della vita quotidiana come durante la partita a dadi o mentre mangiano una fetta di melone, sono l'espressione moderna della serenità e dell'armonia che nell'arte greca era rappresentata dalle statue delle divinità, e che nell'arte romantica era data dalla pittura cristiana, soprattutto nella rappresentazione della Vergine con il bambino, nella quale si può scorgere il volto di ogni madre. Contro ogni "platonismo estetico", che si limiterebbe a concepire l'estetica come mera "apparenza sensibile dell'Idea", e di conseguenza la svalutazione del sensibile, Hegel propone un'interpretazione dell'Ideale come *Dasein*, *Existenz* e *Lebendigkeit* dell'Idea, ovvero come il presupposto che rappresenti l'Idea nella sua specifica realtà storica (Hegel 2017: 37-73).

Un altro aspetto molto interessante della trascrizione di Heimann riguarda la relazione tra l'Ideale e il "non-Ideale" (*Nicht Ideal*), rilevante anche per meglio intendere la tesi hegeliana sulla "fine dell'arte". L'esempio del "non-Ideale" è Cristo. Egli "quindi non è l'Ideale (*Nicht Ideal ist es also*)" (Hegel 2017: 116). Cristo, Dio nella sua immediatezza sensibile, allontana da sé ogni ideale di bellezza, anche se attraverso di lui il sensibile viene glorificato. Eppure "questo è ciò che non è appropriato al puro concetto di bellezza [*Es trat dadurch das ein, was dem reinen Begriff der Schönheit nicht angemessen ist*]" (Hegel 2017: 116), perché attraverso la sua morte in croce il Dio incarnato rappresenta la crisi di ogni raffigurazione Ideale: "Perché Cristo non dovrebbe essere rappresentato in modo Ideale. Cristo sulla croce non contiene il concetto Ideale di bellezza, ma in esso è espressa la profonda intimità della trasfigurazione dello Spirito. Il figurativo intorno a lui, amici e nemici, non sono ideali, ci sono questi uomini [*Denn nicht auf ideale Weise soll Christus dargestellt werden. Christus am Kreuze enthält nicht den Begriff der idealen, klassischen Schönheit, aber die tiefe Innigkeit der Verklärung des Geistes in sich ist darin ausgedrückt. Das Figurative um ihn, Freunde und Feinde, sind nicht Ideale, es sind diese Menschen*]" (Hegel 2017: 116). Il Dio incarnato non respinge solo l'Ideale classico, ma respinge anche la stessa intimità romantica che vedeva il Cristo raffigurato come bambino tra le devote braccia della madre. Per Hegel Cristo è la figura più elevata della pittura cristiana, ma la sua morte e sofferenza disturbano l'Ideale e privano la rappresentazione artistica della leggerezza. Con la rappresentazione del sacrificio di Cristo è ammesso l'uso del brutto. La pre-

senza del brutto, però, viene compensata e motivata dalla potenza della redenzione e della salvezza cristiana. Nonostante il messaggio di redenzione, l'arte pittorica non è in grado di sopportare la mostruosità, che invece la poesia accoglie in quanto arte più libera. La croce di Cristo, esigendo necessariamente il ricorso al brutto nella rappresentazione delle sue sofferenze e dolori, rompe con l'armonia e introduce il disarmonico, che va oltre la stessa arte. Disarmonica e dissonante, perché erede di questo evento, è anche la realtà storica che si riflette, a giudizio di Hegel, nelle tragedie di Schiller. Il *Wallenstein* e i *Masnadieri* mettono in scena l'epoca della scissione e della contraddizione tra individuo e società. In questa scissione l'individuo, che si illude di poter trasformare la storia del mondo seguendo la legge nobile ma assolutamente arbitraria del suo cuore, è destinato a soccombere, senza la necessità di una sua resurrezione.

Per Hegel dunque il Cristo è responsabile della "morte" dell'arte? Sì e no. L'arte non può rappresentare l'Idea cristiana nella sua immane potenza del negativo, perché la verità cristiana non è connessa al sensibile ma è oggetto della rappresentazione, della fede e infine del pensiero concettuale. Dunque l'arte deve morire? Più che di "morte" dovremmo parlare di "superamento": "Per noi la filosofia dell'arte è diventata una necessità, perché siamo oltre l'arte [Für uns ist die Kunstphilosophie eine Notwendigkeit geworden, da wir über die Kunst hinaus sind]" (Hegel 2017: 207). L'arte supera se stessa a partire da se stessa e con i propri mezzi. In altre parole l'arte non "muore" ma "sopravvive" ferita. Chi ha inflitto il colpo? In primo luogo il colpo è stato esterno, ed è avvenuto con la morte e la resurrezione di Cristo, evento che l'arte non riesce a rappresentare adeguatamente in tutta la sua potenza e serietà. In secondo luogo, però, il "colpo" è stato "interno", ed è stato causato dal perdersi dell'Ideale attraverso la commedia. Questo vale sia per l'arte classica sia per l'arte romantica. Se l'arte simbolica "muore" con la tragedia sofoclea dell'*Edipo re* (grazie all'uomo, nuovo centro dell'arte, che sconfigge la Sfinge, simbolo dell'arte simbolica), l'arte classica ha la sua fine nelle commedie di Aristofane, così come l'arte romantica ha la stessa fine nelle commedie di Molière. Nella commedia il carattere esclusivamente soggettivo e la particolarizzazione degli interessi sono la cifra della perdita di serietà e della dissoluzione di tutti gli scopi e interessi seri e sostanziali. L'umorismo della commedia è infatti insieme soggettivo (perdita di serietà verso se stessi) e oggettivo (perdita di serietà nei confronti del mondo).

In conclusione, la trascrizione di Heimann costituisce un volume di grande importanza per la *Hegelsforschung* intorno all'estetica, perché si tratta, come abbiamo visto, di un testo importante dal punto di vista filologico-ricostruttivo.

Antonio Pirolozzi

Recensione

François Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, tr. it. di C. Tartarini, a cura di F. Marsciani, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 168

Leggere François Jullien non significa mai, semplicemente, documentarsi sul pensiero cinese. Al contrario, a contatto con una qualsiasi delle sue opere, quella sorta di piacere che deriva dall'accordo fra la nostra conoscenza e un oggetto sconosciuto – quella specie di compiacimento che segue la guadagnata capacità di orientarsi, finalmente, in una dimensione dapprima indefinita – è sempre accompagnata, se non addirittura sovrastata, da un forte sentimento di *spaesamento*.

Si tratta, per intenderci, dello spaesamento al quale andiamo incontro, ad esempio, quando ci troviamo a descrivere una qualsiasi esperienza davanti a un interlocutore abituato a un linguaggio-pensiero differente rispetto al nostro. Un sentimento a cui fa seguito, nel migliore dei casi, una tensione volta a mantenere *vivo* il dialogo, anche a condizione di riconfigurare da cima a fondo i termini che siamo abituati a utilizzare quotidianamente (i nostri “partiti presi”, direbbe certamente Jullien).

Per sentirsi disorientati, in effetti, è sufficiente che si prenda visione dello strano accostamento che Jullien fa comparire all'interno del titolo del testo *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*. Un titolo che rimanda a una relazione tutt'altro che immediata, impossibile da comprendere se non ci si sforza di domandare, quantomeno: che cosa vuol dire *vivere di paesaggio*? A discapito delle apparenze, rispondere a questa domanda può rivelarsi però oltremodo faticoso. In Europa, infatti, siamo abituati a pensare al paesaggio non come a una risorsa a cui il vivere di ognuno può attingere, ma semmai come a uno spettacolo da osservare.

La definizione di “paesaggio” – “la parte di un paese che la natura presenta a un osservatore” (Jullien 2017: 14) – è schiacciata, in Europa, nei limiti della contrapposizione fra il tutto e la parte, fra il soggetto e l’oggetto, fra l’uomo e il mondo. Poco cambia se scegliamo di consultare il Robert in Francia, il Treccani in Italia, o qualsiasi altro vocabolario presente sul continente. Né, d’altra parte, essa rimane invariata se ci si cimenta nella consultazione di un dizionario del Settecento, oppure se ci si avvale di un testo più recente. Dappertutto, infatti, il suo portato è rimasto quello di strutturare l’esperienza del paesaggio sulla base dell’immagine di qualcosa che si guarda dall’esterno, magari per scorgervi dei tratti geometrici, “dichiarare ‘Che bello!’, e andarcene” (Jullien 2017: 9).

Per trovare un accesso al paesaggio di tutt’altro genere, occorrerà pertanto mettere tra parentesi le nostre categorie e rivolgerci altrove. La Cina, ad esempio, non dice nulla che ricordi le parole europee *Landschaft* o *landscape*, *paisaje* o *paysage*, ma “montagna(e)-acqua(e)”; non definisce il paesaggio come una porzione di paese offerta dalla natura a un osservatore, bensì come una correlazione di opposti: di alto e basso, opaco e trasparente, stabile e fluido. La lingua cinese, in ultima analisi, non esclude un senso a beneficio di un altro. Ciò vale per il paesaggio così come per qualsiasi altra cosa – compresa la stessa “cosa”, che in cinese si dice “est-ovest” (*dong-xi*). Essa non funziona per dicotomie, ma per accoppiamento di polarità multiple; sicché pensare, in Cina, significa appaiare, ovvero far *vivere* – perché da che cosa nasce la vita se non dalla messa in tensione di almeno *due*?

Tornando alla questione del paesaggio, che esso sia un po’ la dimensione cardine di questo appaiamento lo si capisce bene non appena si guarda alla pittura di paesaggio cinese. A fatica, infatti, è possibile scorgere, all’interno di un’opera che appartiene al genere, una forma bloccata o, semplicemente, qualcosa che consenta di localizzare il paesaggio. Al contrario, con la sua variazione di lontananze e vicinanze che, correlandosi fra loro, lo *singolarizzano* conferendogli consistenza, esso sembra (nei quadri di Guo-Xi, ad esempio) non avere luogo alcuno. Sembra *non essere*, si potrebbe dire, nel senso che esso sfugge alla presa ontologica.

Per questo, in Cina, non c’è alcuna ontologia, ma pensiero di paesaggio: perché “montagna(e)-acqua(e)”, questa sorta di duplicità totalizzante, mettendo in tensione tutte le polarità possibili, fa sconfinare quegli ambiti che siamo abituati a pensare come separati, scompinando le dicotomie che strutturano le nostre definizioni. Ad e-

sempio, scrive Jullien: c'è paesaggio quando "il percettivo si rivela al tempo stesso affettivo" (Jullien 2017: 59); ma anche quando "qualcosa nell'ordine dello spirituale si sprigiona a partire dal fisico" (Jullien 2017: 76). O altrimenti: quando un'esteriorità inafferrabile scopre, al tempo stesso, la mia capacità di lasciarmi toccare, il mio intimo; ma anche quando qualcosa nell'ordine dell'immanenza apre al suo superamento, e il mio sguardo s'immerge, *a vivo*, in una penetrazione senza fine.

Così, allo scopo di definirsi – ma anche di ridefinirsi – al pensiero Occidentale sarà utile orientare lo sguardo a questo suo contraddittorio pensiero della *connivenza*. Esso costituisce senz'altro un impensato sul quale la filosofia ha ancora molto da riflettere, se è vero che, come osserva Jullien, filosofare, nei suoi termini fondamentali, "è forse anche, o prima di tutto, questo: non dare la propria opinione su tutto, prendere sempre partito pro o contro, o predicare come vivere, ma esplorare delle sorgenti [*ressources*] – l'arte del raddomante [*sourcier*]" (Jullien 2017: 11).

Vittoria Sisca

Recensione

Fraser MacBride, John Haldane (a cura di), *The aesthetics of everyday life*, "The Monist", n. 1/101 (2018)

Il tema del quotidiano ha conosciuto un'espansione non secondaria nei recenti studi estetologici internazionali. Il rapporto tra estetico e quotidiano è infatti ormai un problema ampiamente incluso nell'agenda filosofica contemporanea. Questo interesse si è tuttavia concretizzato in vari modi e non in una linea d'indagine unitaria. Orientamenti atmosferologici, evolucionistici, antropologici e addirittura neurobiologici dell'estetica sono solo alcuni tra gli esempi più significativi delle modalità con cui si è tentato di fare fronte ai numerosissimi spunti offerti da un ricco campo di fenomeni come quello della quotidianità. Ancora più emblematico, però, è il consolidamento, negli ultimi venti anni circa, di una sub-disciplina dell'estetica il cui nome richiama esplicitamente il focus tematico e problematico cui si volge: l'Everyday Aesthetics (EA). Non senza limiti (per un approfondimento in merito si rimanda a "Studi di Estetica", n. 1 (2017), pp. 207-246), quest'ultima ha rappresentato, e tuttora rappresenta, un importante

– anche se certo non l'esclusivo – ambito in cui sono state sviluppate diverse questioni utili per misurarsi col delicato nesso estetico-quotidiano.

Un ottimo indicatore della persistente crucialità di questo argomento per l'estetica filosofica, e del fatto che essa non è percepita soltanto in un piccolo gruppo di studiosi, è rappresentato dal fascicolo apparso nel 2018 della prestigiosa rivista "The Monist" dedicato appunto a *The aesthetics of everyday life*, un censimento autorevole e in quanto tale molto atteso da parte di chi si occupa dell'argomento di studio in questione.

I contributi del fascicolo possono essere ricondotti a quattro ambiti di interesse principali, al netto delle intersezioni che risultano solitamente inevitabili quando ci si avvicina a questo campo d'indagine: il rapporto tra aspetti estetici e aspetti etico-sociali dell'esperienza quotidiana; l'analisi di alcuni fenomeni emblematici per un'estetica della vita quotidiana; il rapporto tra arte e quotidianità; la questione delle condizioni di possibilità dell'esperienza estetica. E a ben vedere questi sono esattamente i nuclei fondamentali attorno ai quali l'EA ha generalmente sviluppato le proprie indagini. Ci si aspetterebbe allora in tale contesto un dialogo – anche critico – con queste ultime: un'aspettativa di fatto frustrata dalla quasi totale mancanza di riferimenti al lavoro finora svolto da parte degli *everyday aestheticians*. Ma occorre anzitutto procedere con la ricognizione dei contenuti salienti dei contributi selezionati per il fascicolo curato da Fraser MacBride e John Haldane.

Haldane è anche l'autore del saggio d'apertura del volume, che insieme a quelli di Roger Scruton, Ionut Untea, Sondra Bacharach, Alfred Archer e Lauren Ware può essere iscritto nel primo ambito di interesse individuato. Le pagine firmate da Haldane (*Ethics, aesthetics, and practical philosophy*) rilevano infatti una significativa simmetria tra il progressivo volgersi dell'estetica tradizionale verso il campo della quotidianità e l'espansione occorsa in filosofia morale nella direzione della cosiddetta etica applicata o pratica. Proprio in virtù di questa analogia sarebbe possibile per l'autore far convergere questi due nuovi orientamenti (spesso problematici da un punto di vista filosofico) in una forma più generale di "filosofia pratica".

Scruton (*Why beauty matters*) sostiene la non arbitrarietà dei giudizi di gusto individuando in quelle che definisce "ragioni pratiche" motivi a supporto della sua tesi. Nello specifico, tali giudizi troverebbero il proprio elemento normativo nel tentativo concreto di creare

comunità di individui eterogenee e allo stesso tempo armoniche. Il caso di Scruton risulta particolarmente significativo per la questione del mancato dialogo con l'EA. In un saggio seminale del 2007 egli aveva infatti già affermato la necessità di indagare il campo pratico di una "aesthetics of everyday life" (etichetta che peraltro intitola, non casualmente sembrerebbe, anche il fascicolo qui in analisi), marcando poi di fatto, e non solo nominalmente, anche in suoi contributi successivi la propria distanza da una linea di ricerca che in quegli stessi anni era in espansione, l'EA appunto.

Untea (*Homelessness in the urban landscape: beyond negative aesthetics*) affronta il tema di rilievo sociale degli *homeless* attraverso la prospettiva della Negative Aesthetics. Ciò lo porta necessariamente a confrontarsi col lavoro di Yuriko Saito, fautrice di un'EA impegnata socialmente anche nei termini di un riscatto di aspetti "negativi" della quotidianità. Il contributo si svolge dapprima ponendo rilievo sul rapporto tra "familiarity" e "strangeness" (ancora sulla scia di Saito, ma senza i dovuti riferimenti ad esempio alle riflessioni invece rilevanti di Arto Haapala, che prima di quest'ultima fonda il proprio apparato teorico su queste due categorie), poi volgendosi alla produzione artistica contemporanea, e infine suggerendo un possibile ribaltamento in positivo della questione dell'"homelessness". A sostegno di quest'ultimo punto l'autore propone una dubbia ipostatizzazione del corpo del senzاتetto appellandosi al ruolo positivo che deterrebbero anche la dissonanza in musica e il fascino per il disgusto più in generale nell'esperienza estetica; prosegue poi sottolineando lo stretto nesso tra estetica negativa e impegno e attivismo sociale; sostiene infine l'influenza positiva (per empatia, nel caso in questione) che la conoscenza e l'immaginazione eserciterebbero nella valutazione di un oggetto estetico nel suo complesso.

Bacharach (*Finding your voice in the streets: street art and epistemic injustice*) e Archer e Ware (*Beyond the call of beauty: everyday aesthetic demands under patriarchy*) si misurano con ulteriori temi sociali. Nel primo saggio, individuando nella Street Art una forma più efficace e alternativa all'attivismo tradizionale, l'autrice impiega come casi studio il movimento Black Lives Matter e il fenomeno del Cat-calling; nel secondo saggio, quasi in continuità con quest'ultimo, si affronta la questione dell'oppressione di genere mediante l'analisi del rapporto tra "aesthetic obligation" ed "aesthetic supererogation", emendamenti in senso precipuamente estetico dei corrispettivi morali di tali nozioni. Dei testi inclusi nel fascicolo, va notato che solo Ar-

cher e Ware tentano di contestualizzare il dibattito con riferimenti quanto meno più ampi al contributo dell'EA (cfr. i lavori di Saito, Irvin, Melchionne, Ratiu e Forsey).

Con Eung Jung Kang (*Fashion and the aesthetic aspects of social life*) e Gordon Graham (*Art, therapy, and design*) si passa alla trattazione di fenomeni che risulterebbero emblematici per un'estetica della vita quotidiana. Da un lato si propone una poco originale lettura della moda in chiave simmeliana (dialettica soggetto/oggetto, mente/corpo e individuo/società) e dall'altro una altrettanto poco entusiasmante interpretazione del design in quanto "arte utile" (e il cui punto d'avvio è la polarizzazione tra l'ideale de *l'art pour l'art* e il regime applicativo dell'arte terapia).

Al rapporto tra arte e quotidianità sono dedicati, secondo approcci differenti, il saggio di natura metodologica e dall'eco (non esplicitamente) adorniana di Nick Zangwill (*Hotel paintings and the function of art: everyday artistic phenomena and methodology in the philosophy of art*) il quale individua nel caso della pittura d'albergo (con la sua *blandness*, o funzione di "mero sfondo" dell'esperienza) un controesempio efficace alle cosiddette *audience theories*, in cui risulta essenziale il rapporto tra processo creativo e processo fruitivo; il saggio di Bence Nanay (*The aesthetic experience of artworks and everyday scenes*), la quale suggerisce la dipendenza dell'apprezzamento estetico di scene quotidiane dalle modalità di funzionamento dell'esperienza estetica di opere d'arte (secondo un approccio *attention-oriented*); e quello di Edward Winters (*The world is not enough*), un caso eclatante di orientamento residualmente arte-centrico dell'estetica del quotidiano, per cui l'arte fungerebbe da imprescindibile intensificazione del quotidiano (come quello tipicamente rilevabile in Leddy, altro *everyday aesthetician* di fatto escluso dalla discussione delineata), il quale, di per sé – come il titolo sicuramente pertinente con l'impostazione del saggio suggerisce – non è abbastanza.

Infine, attraverso la nozione di *Aesthetic luck*, Anna Christina Ribeiro si interroga sulla comunicabilità dei giudizi di gusto nella quotidianità, sul carattere formativo dell'esperienza estetica e dunque su quali siano gli obiettivi di una vita "ben vissuta".

Dalla ricognizione complessiva di questo fascicolo emerge il tentativo di segnare un nuovo inizio nel dibattito nato intorno al nesso estetico-quotidiano. Colpisce che il titolo ricalchi quello di un'antologia ormai storica curata tredici anni fa da Andrew Light e Jonathan Smith, quando era la stessa EA ad avviare il proprio processo di matu-

razione muovendosi ancora con incertezza tra varie etichette possibili. Certo, considerati anche alcuni limiti interni all'EA, il superamento di quest'ultima potrebbe essere davvero necessario. Nel caso in esame ciò però avviene, di fatto, squalificandola in blocco, con un atto di rimozione che risulta quasi ideologico, non già nei termini di un'apertura prospettica. Ad accomunare i contributi raccolti è un generale orientamento etico-sociale che sacrifica, quasi programmaticamente, questioni teoretiche di fondo, oggi invece almeno discusse all'interno dell'EA: dagli statuti stessi dell'estetico e del quotidiano alle elaborazioni dei limiti ontologici e/o fenomenologici delle indagini che vi si rivolgono. E nemmeno la questione essenziale del "senso comune" che pure qualche contributo pone viene approfondita teoreticamente, preferendo invece assumere le sue forme fenomeniche quasi come meri dati di fatto. Ne risulta un descrittivismo per lo più intonato moralmente per molti versi simile a quello che già affligge vari studi ricondotti all'EA e che sarebbe invece compito correggere con un atteggiamento critico anziché ideologico. La scelta di evitare ogni confronto con una linea di ricerca che, bene o male, si è consolidata negli ultimi due decenni fa dunque apparire ingenua diverse analisi qui documentate, pur talvolta capaci di spunti interessanti ma raramente in grado di proporre sviluppi teoretici che possano arricchire la riflessione estetologica sui temi in oggetto. Prezzo un po' salato pagato alla volontà di cercare un nuovo inizio, per questo ambito dell'estetica, nel cambio nominale che dalla tematizzazione della "quotidianità" dovrebbe condurre all'analisi della "vita quotidiana".

Gioia Laura Iannilli

Autopresentazione

Claudio Rozzoni (a cura di), E. Husserl, *Fantasia e immagine*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2017, pp. 346 (tr. it. parz. di E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Husserliana, Bd. XXIII, a cura di E. Marbach, Den Haag, Nijhoff, 1980).

L'edizione presenta la traduzione italiana di una selezione dei manoscritti pubblicati nel volume XXIII della Husserliana, intitolato *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung (Fantasia, coscienza d'immagine, ricordo)*, pubblicato nel 1980 per la cura di Eduard Marbach. Si tratta di

testi di grande importanza, che, oltre a dare un'ulteriore testimonianza dello stile di lavoro di Husserl, gettano luce su temi decisivi per l'intero progetto fenomenologico. Se, da una parte, egli non diede questi scritti alle stampe, dall'altra non va però trascurato come queste ricerche, che sottendono un arco di tempo che va dal 1904 al 1924, permettano di fare chiarezza sulla complessa genesi di alcuni dei più celebri risultati pubblicati in vita (si pensi solo alla descrizione della coscienza d'immagine elaborata nel primo volume delle *Idee*).

Il testo che apre la raccolta, *Fantasia e coscienza d'immagine* (senza dubbio il più conosciuto e il più organico fra quelli pubblicati nella Husserliana XXIII), è il terzo degli *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (*Lineamenti fondamentali di fenomenologia e teoria della conoscenza*), il corso che Husserl tenne all'Università di Gottinga nel semestre invernale del 1904-05. Un corso fondamentale, la cui quarta parte, dedicata alla "fenomenologia del tempo", sarebbe poi confluita – in forma significativamente rielaborata – nelle celebri lezioni sul tempo pubblicate nel 1928 per la cura di Martin Heidegger, e le cui prime due parti, consacrate invece ai temi della *percezione* e dell'*attenzione*, sono ora disponibili in italiano grazie alla recente edizione curata da Paolo Spinicci e Andrea Scanziani per Mimesis (2016).

In *Fantasia e coscienza d'immagine* si assiste allo sviluppo di una *fenomenologia delle presentificazioni intuitive*, un passo ritenuto da Husserl necessariamente complementare alle analisi sulla percezione. Ai vissuti percettivi, in cui vediamo cose e persone "in carne e ossa" ponendole come esistenti, si possono contrapporre altri vissuti, a loro volta intuitivi, in cui vediamo le persone e le cose nella fantasia; in cui, seguendo l'espressione di Husserl, le persone e le cose "aleggiano nella fantasia" invece di manifestarsi *realmente*. La posta in gioco che emerge da questa parte di corso diventa però ben presto quella della differenza fra i vissuti di fantasia e i vissuti d'immagine. La descrizione husserliana sembra inizialmente caratterizzare la fantasia nei termini di una *conversione in immagine* (*Verbildlichung*), delineando un parallelismo fra "immagini di fantasia" e "immagini fisiche" (un quadro, una fotografia).

In quest'ottica assume un ruolo chiave la nozione di "oggetto-immagine", in quanto momento iconico deputato ad assumere, nella rappresentazione, il ruolo di *rappresentante* per il *sujet* rappresentato (che non è presente "in carne e ossa"). Queste lezioni giungeranno tuttavia a palesare come il vissuto di fantasia sia in fondo refrattario

al tentativo di darne conto mediante la struttura della “rappresentanza”. Si fa piuttosto strada l’idea che nella fantasia il soggetto, nel suo riferimento intenzionale al “fantasticato”, non necessiti della mediazione di un “oggetto-immagine”, ma lo esperisca in una relazione immediata; in altre parole, l’idea che nella fantasia sia all’opera una *coscienza immediata di presentificazione*, una coscienza “modificata, quella di un vedere-in, di un vedere ciò che è inteso in ciò che è vissuto” (Husserl 2017: 93).

Della messa in discussione della nozione di *rappresentanza* danno testimonianza le riflessioni raccolte nel *Testo n. 2*, composto da manoscritti prodotti in un lasso di tempo che si estende approssimativamente dal 1904 al 1909, un periodo di intenso lavoro durante il quale, a dispetto del silenzio editoriale, Husserl rivede in modo decisivo il suo schema “apprensione-contenuto apprensionale”, che ancora pervadeva le analisi del 1904-05, e matura il passaggio dal “modello” – se così si può dire – della *rappresentanza* (*Repräsentation*) a quello della *riproduzione* (*Reproduktion*). Questo mutamento apre la strada alle dense ricerche sviluppate nei *Testi n. 15, 16 e 17*, tutti risalenti al 1912. La dimensione *riproduttiva* fantastica costituisce infatti una regione estremamente ricca, e l’analisi fenomenologica deve essere in grado di portare alla luce le innumerevoli forme in cui in essa si possono *quasi*-compiere degli atti. Atti della “riproduzione”, dunque, dove questo termine non deve tuttavia indurre a pensare a una semplice copia di qualcosa che è già avvenuto, per esempio di un *precedente* atto percettivo, quanto piuttosto a una *riproduzione* che può (nel caso del ricordo) o non può (nel caso della fantasia in senso stretto) portare in sé il “marchio” dell’“è stato”. Con ciò viene nel contempo chiamato in causa uno dei grandi temi che si ritroveranno in *Filosofia prima* (1923-24), ossia quello di una divisione fra un io reale e un io di fantasia, facendo affiorare la quale Husserl potrà chiarire che ogni fantasia (e ogni ricordo) *non consta solamente della presentificazione intuitiva dell’oggetto, ma implica essenzialmente anche la riproduzione dell’atto che quasi-percepisce (o ricorda) tale oggetto*.

I risultati guadagnati sul versante della coscienza di fantasia non mancheranno di far sentire i loro effetti sulla descrizione della coscienza d’immagine, in particolare quella artistica, come avviene nella seconda parte del *Testo n. 18* (datato intorno al 1918). Qui, dopo aver caratterizzato l’arte come “il regno della fantasia che ha preso forma” (Husserl 2017: 242), Husserl arriva a formulare una sorta di autocritica nei confronti delle sue precedenti posizioni sull’arte figurativa, an-

cora troppo subordinate a una nozione d'immagine concepita in termini di *raffigurazione*. Il caso del teatro si dimostra in tal senso strategico, sollevando la domanda circa l'effettivo ruolo assunto dal "carattere di raffigurazione" nell'esperienza estetica, che si rivela essere secondario. L'attenzione viene invece posta sul carattere produttivo della *performance*: gli attori "giocano" ("la realtà diventa per noi realtà 'come se', diventa per noi 'gioco'", Husserl 2017: 241) presentando direttamente immagini nei *quasi*-mondi eretti da una *perzeptive Phantasie*, trasportandoci "nell'illusione artistica" (Husserl 2017: 244).

È opportuno infine evidenziare come, al di là delle questioni specificamente husserliane, le ricerche condotte in questo volume offrano la possibilità di intraprendere autonome vie per dare fenomenologicamente conto delle immagini della nostra contemporaneità. Ci si potrebbe infatti chiedere verso *quali nuove descrizioni* le odierne *manifestazioni d'immagine* possano condurci, quali nuove stratificazioni possano oggi originare dal confronto con questo retaggio che chiede "sempre di nuovo" di essere messo alla prova, anche mediante il confronto con i risultati provenienti da altre tradizioni, non da ultimi quelli ottenuti dalle più significative teorie della raffigurazione prodotte in ambito analitico.